INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ŞI FOLCLOR
CONDUS DE D. CARACOSTEA
11

D. CARACOSTEA

PROLEGOMENA ARGHEZIANA



BUCUREŞTI
INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ŞI FOLCLOR
1 9 3 7

PROLEGOMENA ARGHEZIANA

D. CARACOSTEA

PROLEGOMENA ARGHEZIANA

BUCUREŞTI
INSTITUTUL DE ISTORIE LITERARĂ ŞI FOLCLOR
1 9 3 7

Privind comparativ actualitatea literară la noi şi aiurea, constaţi că nicăieri pe continent nu se dă astăzi o luptă mai aprigă decât cruciata întreprinsă de o bună parte din critica noastră pentru a valorifica poezia d-lui T. A r g h e z i. S'ar zice că e vorba de o figură epocală din literatura lumii.

Rândurile următoare au de scop să spună un cuvânt liber şi documentat, — nu îndrăznesc să zic autorizat — în controversele acestea. Şi pentrucă în situaţia de astăzi ele cu greu ar putea să apară într'unul din periodicele răspândite, le înserez în colecţia aceasta, care ar fi dorit să rămână departe de sgomotoasele discuţii ale actualităţii.

In centrul preocupărilor, stă însăşi valoarea poeziei ca poezie. Capitolul central, al doilea, căutând să pătrundă până în esenţa acestei poezii atât de lăudată de unii, atât de contestată de alţii, caută să o privească structural până în ultimile fibre ale expresiei, având totdeauna înainte icoana totală. De aceea, el se adresează unui număr limitat de cititori pregătiţi.

Pentru ca să compensez jertfa aceasta făcută actualităţii, caut să privesc problema ca şi cum aş considera un fenomen trecut, în perspectiva timpului. De aceea, în primul capitol, încadrez chestiunea versificaţiei într'un ansamblu mai larg, iar într'al doilea, abordez cu mijloace noi chestiunea valorii imaginilor.

Invederându-se că în fondul discuţiilor de astăzi nu stă valoarea poeziei, aşa cum se afirmă mereu, ci că, de fapt, problema se plasează pe un plan social, am fost nevoit să privesc în capitolul

al treilea şi aspectul sociologic, deşi pentru preocupările mele el este numai un corolar.

Taberile în luptă ar putea stigmatiza cele înfăţişate aici cu versul de dispreţ al lui D a n t e: *A Dio spiacenti ed a'nemici sui*. Decât, prin versul acesta sânt infieraţi cei care, stând de o parte, se învăluesc în prudenţă, pe câtă vreme aici noi slujim, cu riscul oricărui „dispiacimento", singurei zeităţi care se cere servită în această discuţie — poeziei.

PROLEGOMENA ARGHEZIANA

I. VERSUL

Pentru cine se interesează de problema formei în literatura noastră, este interesant să cunoască și ce au gândit asupra versului nu numai teoreticianii, dar şi poeţii. Şi pentrucă d. T. Arghezi este azi ridicat pe scut ca cel mai ales reprezentant al modernismului român, voi aminti mai întâi părerile sale în materie de versificație.

Ele se cer încadrate într'o discuție care s'a schițat la noi în 1903, ca un ecou al numeroaselor controverse stârnite în Franţa de estetica simbolistă a versului liber. Acolo, libertățile largi pe care le luase unii poeţi faţă de constrângerile silabilismului tradiţional au dus în chip firesc la întrebarea, dacă nu cumva versul însuşi nu este în disoluție și dacă este într'adevăr atât de necesar poeziei. Din aceste discuții, s'a născut și nevoia de a da un temei obiectiv şi experimental studiului versficației, aplicându-i metodele foneticei experimentale.

Ca un ecou al acestor discuții, o revistă ieșană, *Epigonii*, încearcă în 1903 o anchetă cu privire la întrebarea dacă versul „mai poate fi haina necesară pentru a îmbrăca gândirea, dacă mai are viitor sau e menit a dispare". Revista credea că Gh. Panu a fost primul care a adus la noi în discuție această problemă.

De fapt, chestiunea necesităţii versului este mai veche decât discuțiile stârnite de simbolism. Incă dela 1869, A. Grandea, în seria de articole publicate în *Albina Pindului* despre diferite chestiuni de versificație, are și unul general, *Versificația română*, în care, separând versul de poezie, afirmă: „poezia va rămâne și va străluci, versul va pieri și cu el va pieri și muzica exprimării". Este de reținut faptul acesta. Adversarii de azi ai muzicii versului își au un precursor în eclecticul A. Grandea. Părerea acestuia era

un ecou al unor controverse mai vechi actualizate de unele inovaţii ale romanticei, după cum în 1903 erau actualizate de mişcarea simbolistă.

Dar chiar şi părerile lui Gh. Panu erau mai vechi şi mai complexe decât reese din paginile amintitei reviste ieşene. Intr'adevăr, încă din 1896, în ziarul *Ziua*, au apărut sub titlul de *Cronica literară* o serie de critici semnate cu iniţiala G. Comparând textul dat de revista *Epigonii* cu cel din *Ziua*, constaţi că revista ieşană a reprodus o parte numai din cronicile lui Gh. Panu, atât cât era necesar pentru discuţia dăinuirii şi valorii versului.

Gh. Panu mărturiseşte că, după citirea câtorva din cei mai de vază tineri poeţi, s'a întrebat dacă versul va dura cât omenirea, şi nădăjdueşte că nu, căci azi versul omoară inspiraţia poetică. Prin muncă de veacuri, versul a devenit un instrument atât de perfecţionat şi sugestiv, încât cântă oarecum dela sine, independent de poezia exprimată. „Astăzi, arcanele muzicii divine sânt cunoscute şi fiecare licean le utilizează mai bine sau mai rău". Tocmai prin melodia ei, versificaţia, care e virtuozitate şi convenţie, alungă inspiraţia.

Părerile acestea, întrucât privesc numai partea mecanică a versului, n'au de ce să ne surprindă. Ele sunt în concordanţă cu un fel de a privi problema aceasta propriu nu numai lui Gh. Panu şi generaţiei lui, dar şi multora dintre contimporanii care cred că versul se mărgineşte la un schematism supraindividual. Dar netemeinicia acestor păreri putea fi descifrată de Gh. Panu din chiar conţinutul celei de a doua cronici literare din *Ziua*, în care se ocupa de întrebarea dacă da sau nu Eminescu a plagiat *La steaua* după G. Keller şi *Vezi rândunelele* după o poezie maghiară, care, în traducere, sună astfel: *Frunza cade, se duc păsări, Toamna* e *aici, Puiculiţă, în braţul meu. De ce nu vii?*

Raţionalistul care era Gh. Panu nu se putea să nu vadă aici o concepţie identică cu *Vezi rândunelele*. Intr'amândouă, e vorba de frunze care cad, de păsări care se duc şi de îndemnul „de ce nu vii". Cu o singură deosebire: că în textul lui Eminescu fiecare cuvânt este expresiv, ceva mai mult, fiecare accent, aş zice fiecare sunet şi grup de sunete, fără să mai vorbesc de acel dativ al participării, prin care pronumele nu mai este un simplu semn, ci e străbătut de căldură intimă. In formele dativului nostru etic, zac posibi-

lităţi din cele mai variate, din care suntem departe de a fi scos toate consecinţele artistice. (Să considere cineva în ordinea gândirii acel *pasă-mi-te* al basmelor, iar în ordinea exclamaţiei acel *dar-mi-te el*, esteme sintactice ale dativului etic, fără pereche într'alte limbi romanice, înfăţişând duble planuri de rezonanţă).

Când citesti versurile :

> Vezi, rândunelele se duc,
> Se scutur frunzele de nuc,
> S'aşază bruma peste vii —
> De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii ?

numai ca slove pe hârtie, fireşte, îţi va scăpa spiritualitatea de care sânt străbătute succesiunile de sunete şi opoziţiile lor. Dar observe cineva cum în versul întâi împătrita succesiune a vocalelor accentuate şi neaccentuate e dă impresia trecerii ca o fâlfăire de aripe, sporită prin repetarea licvidei *l*. Şi faţă de aceasta, versul al doilea cu împătrita succesiune a aceleiaşi vocale neaccentuate e, de data aceasta împletită cu împătrita succesiune a vocalei *u*, pe care stau şi toate accentele, sporeşte impresia de îndepărtare în spaţiu, proprie acestei vocale accentuate. Să mai vorbesc de efectul care se naşte prin opoziţia primelor două rime care se încheie în consonanta oclusivă *c* faţă de ultimele două rime deschise caracterizate prin acel efect de prelungire nostalgică datorit acelui *i* propriu limbii noastre ?

De altă parte, verbele *se scutur, s'aşază* simetric aşezate în fruntea versurilor de mijloc, având în ele ceva din sentimentul prefacerilor care se săvârşesc fără voia noastră, dar împotriva noastră, dau ceva din acea simţire eminesciană faţă de puterile oarbe care sânt esenţa lumii.

Toate aceste mijloace sânt valori care în vers şi numai în vers puteau fi exprimate, fireşte, într'un vers eşit din adâncuri, altceva decât tabulatura curentă. Prin compararea acestor sugestive valori unice cu locul comun al strofei străine citate de Gh. Panu, acesta ar fi putut avea cea mai evidentă dovadă de valoarea de neînlocuit a versului.

Incepând dela a treia cronică, criticul dă controversei o formă judecătorească: într'un foileton, vorbeşte acuzarea împotriva versului; într'altul, apărarea; în sfârşit, vine carta de judecată.

După Gh. Panu, neînţelegerea vine din confuzia pe care o fac

mulţi între poezie şi versificaţie. Corespunzând unei adânci nevoi sufleteşti şi nefiind croită pentru un anumit material şi o anumită formă, poezia nu poate fi nimicită de progresul ştiinţelor şi ipotezelor moderne; dimpotrivă, acestea au îmbogăţit limbajul poetic cu o mulţime de comparaţii, de imagini, de cuvinte plastice.

Independent de forma raţionalistă pe care i-o dădea Gh. Panu, ideea aceasta, că poezia nu poate să rămână străină de prefacerile cugetului (Gh. Panu o împrumutase dela Guyau), este una din forţele animatoare ale modernismului. Ea este urmarea firească a convingerii că arta nu poate să rămână indisolubil legată de o anumită formă a culturii şi nici prizoniera unei anumite dogme estetice. Iar spiritualizarea poeziei prin acele viziuni care sânt ipotezele ştiinţifice, este un fapt de netăgăduit.

Dar dacă poezia este eternă, este o mare greşală, după Gh. Panu, să crezi că şi versul va dăinui cât poezia. Nu s'a făcut dovada că poezia nu se poate concepe „decât sub forma ritmică şi sunătoare a versului". Ea n'are nevoie de un „calup" special, de „cuvinte rimate la capăt". Este clar că Gh. Panu duşmăneşte aceste „amăgiri" şi „gâdilituri de ureche" care sânt, după el, efectele acustice. Acestea sânt elementele neesenţiale. Teatrul, de pildă, s'a şi desfăcut de ele. Pasiunile şi sentimentele îşi găsesc un refugiu în roman şi nuvelă. Versul îşi va restrânge sfera la aspectele minore ale artei: sentimente gingaşe de iubire, descrieri, pasteluri, glume. Aceasta până ce publicul se va sătura şi de astfel de graţiozităţi copilăreşti şi de impresiile sonorităţilor plăcute.

Dintre aceste două idei ale lui Gh. Panu, una: contactul poeziei cu spiritualitatea vastelor ipoteze este departe de a fi străină de spiritul modernist al poeziei, pe când cea de a doua: bagatelizarea expresivităţii acustice a versului este fundamental opusă conştiinţei moderne, atât a poeţilor cât şi a cercetătorilor.

M'am oprit la toate acestea, pentrucă părerile lui Gh. Panu au avut darul să stârnească o reacţiune caracteristică: s'a respins tocmai intelectualizarea poeziei, iar valorile acustice ale versului, care fusese numai bagatelizate de Gh. Panu, au fost hotărît coborîte.

Coborînd, această reacţiune urgisea tocmai ce era modern şi simpatiza ceea ce era nemodern. Şi e semnată T. Arghezi, care se formase în jurul lui Macedonski.

Nu e locul să înşirăm tot ce gândise acesta în chestiuni de versificare. Dacă îl amintim aici, este numai pentru a preciza caracterul reacţiunii de care ne ocupăm: ceea ce era instinctiv în ea şi ceea ce datora maestrului.

Incă dela *Literatorul*, Macedonski ocupându-se de *Arta versurilor*, scrisese capitole: *Despre eliziune; Despre rimele în i, în a şi u; Ciocnirea vocalelor şi consoanelor: Hiatul; Monosilabele; Despre impietare* (enjambement); *Despre rimă*. De pe atunci, ocupându-se cu „vocabularul poetic", se interesa de cuvintele expresive. Mai târziu, în cercurile lui, sub influenţa vederilor lui Bec de Fouquières, se dădea atenţie cuvintelor expresive şi generatoare de armonie. Preocupările, fireşte, excitau verva foiţelor umoristice ale vremii. Dar o întreagă atmosferă de conştiinţă tehnică se formase în jurul lui Macedonski. De aici se născuse interesul unora, ca T. M. Stoenescu, de pildă, care a publicat un interesant studiu despre problema dicţiunii; de aici, încercările unui Mircea Demetriade, studiile lui Bonifaciu Florescu şi ale altora. De aici, pe o treaptă mai înaltă, interesul lui Duiliu Zamfirescu.

Când d. T. Arghezi ucenicea în cercul maestrului, vechile preocupări din *Literatorul* erau privite ca făcând parte din abecedarul meseriei şi nu mai aveau nevoe să fie actualizate. In schimb, problema cuvintelor expresive era actuală, cum dovedesc atâtea formaţiuni, pe care încerca să le pună, fără succes, în circulaţie. Şi tot actuală era înclinarea către imagism, care dusese până la îndeletniciri cu pictura, apoi înclinarea către anumite crudităţi de expresie şi pentru teme primitoare de astfel de crudităţi. In eclectismul macedonskian, premisa eclectismului Arghezi, stătea şi o ţinută aristocratică greu de împăcat cu atitudinea de răsvrătire şi de poezie socială, o străveche slăbiciune a maestrului.

Reacţionând împotriva vederilor raţionaliste ale lui Gh. Panu, care voia să coboare arta la un simplu joc, d. T. Arghezi şi-a învăluit instinctele plebeane în mantaua sacerdoţiului aristocratic al artei, publicând în revista *Linie dreaptă* (Nr. 2 şi 3 din 1 şi 15 Mai 1904) articolul de ripostă *Vers şi poezie*. Este un document preţios pentru cine se va ocupa de formaţiunea acestui poet. In polemica de amărăciune proletară, se strecoară şi o mărturisire de credinţă, ceva ca o artă poetică. Iar în apendice, se adaogă tot în contradictoriu cu Gh. Panu şi un comentar al unei strofe din Eminescu.

Nu e greu să stabileşti izvoarele literare din acest răspuns. In afară de nebuloasa ecletismului macedonskian şi de draparea aristocratică în felul lui Iosèphin Pèladan, care urgisea arta socială a „ţăranului polar" Tolstoi, cea mai mare parte a răspunsului e un reflex al părerilor simboliste despre natura sugestivă a artei, curente atunci. Paralel cu acestea, o zugrăvire frumos spusă dar cam patetic înscenată a corespondentelor în sens baudelairian. Iar ca răspuns la părerea că poetul artificializează vorbind de el, afirmarea: „din chiar clipita când a zis *eu*, a înţeles pe toată lumea", ceea ce, evident, parafrazează locul comun al lui V. Hugo: „insensé qui crois que tu n'es pas moi".

Pentru acest fel de a concepe, versul „e atât de straşnic înfrăţit poeziei, încât inima ei i-a devenit proprietate". Sânt în acest răspuns cuvinte calde şi bine rostite despre vers. Dar nu apologia interesează cât ideea despre natura lui, cu atât mai mult cu cât concepţia poeziei ca o artă de sugestie şi ca o expresie a „corespondenţelor" sufleteşti a dus tocmai pe reprezentanţii acestei formule la o subtilă orchestraţie a tuturor virtualităţilor versului.

Ca reacţiune împotriva părerii lui Gh. Panu că poezia n'are nevoie de cuvinte măsurate şi rimate, răspunsul este acesta: „cuvântul însuşi e o măsură şi foarte des vizibil turnat în calupul special senzaţiei ce o provoacă pe cât cu putinţă, de exemplu: *surd, brut, bolborosire, gângav, tulbure, vijelie, trăncănire, uruire, plesneşte, clar*, etc. Acolo unde nu-i mai este cu putinţă să reproducă şi să cuprindă, îl ajută versificaţia". Fireşte, când e vorba de expresia cuvintelor, nu poţi statornici o limită, împărţindu-le în poetice şi nepoetice, căci contextul decide. Dar pentru cine urmăreşte calităţile expresive ale limbii materne, apariţia anume a citatelor cuvinte în chip spontan este caracteristică. Nu este nevoie să faci psihanaliza acestor cuvinte expresive, din care de abia unul, la sfârşit, e căutat să fie mai generator şi de altă armonie decât a ciocnirilor scrâşnite de consonate sau a sugestiilor negative.

Cât priveşte muzicalitaea versului, două pasagii sânt de relevat. Mai întâi, este fraza care lămureşte citatul de mai sus. Când un cuvânt ca cele subliniate nu ajunge, „acolo unde nu-i mai este cu putinţă să reproducă şi să cuprindă, îl ajută *versificaţia*. Senzaţia loveşte cuvântul şi el deschide versul". Ca exemplu, se citează fraza iniţială din *Salambô*.

Punctul de vedere sensualist este astfel clar exprimat.

Al doilea pasaj priveşte rima şi muzicalitatea versului. „Rima face dialectica licidă şi-i decorează spinalele. Nu e poet care să fi fost pretins vreodată să nădească sunetele spre un efect de muzică. Se zice şi se voieşte cel mult *„vers muzical“;* şi el este: când încălciturile, nodurile, sughiţurile silabice lipsesc“. Reţinem acel „cel mult muzical“ — o limită de concesie. Iar ca o condiţie a muzicalităţii — absenţa „sughiţurilor“.

Ca subliniere a acestui fel de a vedea, este caracteristică afirmaţiunea repetată: „versul există pe hârtie“ şi concluzia următoare: „Ceea ce poate face versul, niciodată nu va putea proza; din teatru, bine face că pleacă: nu i se potriveşte declamaţiunea, ci vrea să fie citit, şi citit pe tăcute, aşa cum se răstoarnă în individ stări peste stări, — fine, periculoase ca tăişul, — pe dâmbul sufletului măcinat de alunecarea singuratecă a boabelor de nisip prevestitoare“.

Părerea este de reţinut: versul vrea să fie citit, şi citit pe tăcute. In schimb, *„în poezie, imaginea e totul“,* imaginea în sens vizual. Dar redus la jocul acestor imagini, versul pierde însăşi esenţa lui. Ceea ce-l diferenţiază de proză este tocmai expresia acustică izvorîtă din condiţiile ritmice proprii. Cu cât viziunea despre lume este mai adâncă şi mai nuanţată, cu atât şi imaginile acustice sânt mai multiple şi mai fine, — aşa cum le cerea poezia simbolistă şi cea zisă „decadentă“ dela înălţimea căreia credea că vorbeşte autorul.

Dar e totdeauna oţios să discuţi cu un poet forma specială a gustului său. Deşi esenţa versului stă tocmai în nemărginitele lui posibilităţi acustice, poţi concepe un poet şi un gust care să preţuiască numai imaginile vizuale, dispreţuind pe cele auditive. De fapt însă, formele înalte ale poeziei au reprezentat totdeauna sinteza acestor resurse. Când d. T. Arghezi discută cu Gh. Panu imaginile strofei *Se poate ca bolta* din *Mortua est,* ca să ajungă la concluzia: „în poezie imaginea e totul“, le nesocotea tocmai caracterul sintetic, căci imaginile desfăcute de ritmul lor rămân ornamente — linii moarte.

E greu să determini la un poet ca Eminescu ceea ce a fost mai adânc sădit de natură în firea lui: imagini vizuale sau acustice. Şi dacă facem aici o apropriere, aceasta nu este în sensul celor care vor să pună pe acelaşi picior pe cei doi poeţi, ci în sensul în care clasicii unei literaturi, Goethe, de pildă sânt obişnuit luaţi ca

măsură firească de lămurire a controverselor. In cazuri de acestea, de ce n'am ţine seamă de mărturiile lui? Cunosc o mărturie pe care, pentrucă n'a fost relevată, o amintesc aici In traducerea dramaturgiei lui Rötscher, este un capitol care se ocupă de „condiţiunile naturale ale artei noastre: corp, fizionomie şi ton". Introductiv, atinge problema condiţiunilor subiective ale celor care se închină unei anumite arte. In traducerea lui Eminescu, reproduc următoarele consideraţiuni : „Fiecare artă în parte cere încă o dispoziţiune specifică a spiritului. Talentul pentru arte se manifestă aşadar printr'aceea că fantazia individului se pronunţă de activă tocmai într'acel mod specific în care se arată dispoziţiunea de artă specială. Imperiul asupra simţului se prezintă talentului muzical într'o lume de tonuri auzite numai de el, pe care le şi caută a le manifesta; pe când sculptorul viitor se face remarcat printr'acel impuls neabătut, de a forma, care caută să aducă la realizare plastică cele contemplate numai de fantazie". (Ms. Academiei Nr. 2254 v. 344).

La contextul acesta, Eminescu face o trimitere menită să dea o mărturisire despre însuşi felul său de a fi: „întocmai ca mine în pictură — astfel încât tablourile ce mi le închipuesc le văd (cu) culoare în faţă cu tot înaintea ochilor, pe când vorbele nu sunt nici la jumătatea înălţimii acelor figuri quasi-vii ce mă'ncântă în reveriile mele". (Acelaşi Ms. fila 343 v.).

Mărturisirea aceasta nu mai lasă umbră de îndoială: după Eminescu, viziunea lui plastică era atât de colorată încât, faţă de darul acesta, cuvintele spuneau prea puţin. De altă parte, manuscrisele arată că ultima desăvârşire, deci nu cea mai spontană, la care ajungea poetul este aceea care pare multora primordială: muzicalitatea. Eminescu, nefiind deci dintre scriitorii aceia care îşi făuresc dintr'o lipsă o virtute, nu era un talent parţial, dintre cei care sacrifică una dintre cerinţele esenţiale poeziei în detrimentul alteia. Numai înfrăţind sugestia acustică şi imaginea plastică, s'a urcat el la valorile lui supreme. Dar pentru aceasta versul nu era privit numai ca o realitate pe hârtie menită să fie numai citită pe tăcute. Dimpotrivă, toate mărturiile arată că la Eminescu versul se cerea spiritualizat în toate cerinţele lui acustice, tot atât de necesare ca şi cele vizuale, deşi acestea erau cele primare.

Ne-am oprit la discuţia stârnită de Gh. Panu, pentrucă părerile d-lui T. Arghezi nu sânt ceva izolat. Având corespondenţe

în critica de azi, ele se cereau cunoscute. O bună parte din criticii contimporani sânt gata să moară cu volumele d-lui T. Arghezi în brațe, crezând că luptă pe baricadele de avantgardă ale modernismului. Dar dacă un poet își poate crea o originalitate, transformându-și o lipsă într'o calitate, criticilor li se cere o altă sferă de comprehesiune. Primitivismul de imagini periferice al d-lui T. Arghezi, talent care nu merită nici excesul de laude, nici excesul de tăgăduiri, se putea opri la formula unui vers citit pe tăcute. Domeniul în care excelează pamfletul n'are nevoie de armonie ci mai de grabă de scrâșnire, ca și accentele proletare care îl caracterizează. Dacă excesele de acustică ieftină din trecut duc la excesele imagiste de azi, criticul constată fenomenul, îl explică, scoate la iveală aspectele izbutite acolo unde există, dar nu ridică principial o lipsă la înălțimea unei calități. Când dela înălțimea unor astfel de criterii unilaterale, un critic studiază pe Eminescu punându-și „câlți în urechi", aceasta arată și înstrăinare de esența poeziei și de spiritul muzicalității eminesciene.

Mărginindu-ne la problema Arghezi și constatând accentul pe care și poetul și criticii îl pun pe imagini, este drept să-i privim poezia cu această măsură, căutând printr'un exemplu caracteristic să punem în lumină natura și valoarea imaginilor în poezia aceasta.

II. POEZIA

Când peste câteva decenii istoricul literar se va pleca asupra sgomotoaselor discuții despre d. T. Arghezi și va căuta să scoată la iveală motivele pentru care o bună parte din critica noastră de azi îl urmează, cum ai urma un profet fără seamăn al poeziei moderne, va fi surprins să constate că, în discuțiile stârnite, este vorba de orice, de libertatea artei, de moralitate, de atitudini în fața vieții, de tradiție și modernism, etc., etc., tot felul de elemente periferice și de conținut — numai despre această bagatelă: poezia însăși cu înaltele ei cerințe, ai căuta în zadar un cuvânt de maturitate a judecății critice. S'ar zice că esența acestei poezii este de la sine înțeleasă pentru admiratori și dela sine urgisită pentru detractori.

Dela înălțimea ei, admiratorii încep a judeca trecutul și prind să valorifice prezentul. Dintre înaintași, singur Eminescu dacă mai suportă comparația, poate o concesie făcută prejudecății. Steaua contimporanilor pălește mereu. In situația aceasta, dacă noului pro-

fet i se aduce mereu jertfa laudei, n'am fi prea pretenţioşi să cerem şi jertfa dovezilor, singurul mijloc de a face să amuţească detractorii, fireşte alte dovezi decât obişnuitul joc de păreri: „îmi place" — „nu-mi place".

Dacă această critică admirativă ar rezista criticei, am avea cuvinte să ne bucurăm îndeosebi: ar însemna că generaţia noastră a dăruit poeziei — şi mai ales în direcţia modernistă a libertăţii personalităţilor, care ne rămâne scumpă — nu forme ale gustului vremelnic, ci o valoare permanentă care, în cazul acesta, s'ar cere, împotriva oricui, încorporată în cultura noastră şi impusă celei universale.

In cazuri controversate ca acesta, pentru a putea ajunge, nu zic la o înţelegere între beligeranţi, dar la o lămurire a publicului, nu există altă cale decât aceea de a părăsi cenuşiul generalităţilor şi de a lua contact cu realitatea poetică atât de lăudată, privind poezia şi numai poezia.

In nebuloasa părerilor, fără să vrei te gândeşti la vechiul dicton: dă-mi un punct fix în univers şi îi descifrez taina. Se cere deci un motiv reprezentativ care, scoţând la iveală aspectele cele mai caracteristice ale poeziei argheziene, să ofere totodată şi o largă posibilitate de comparaţie.

Dintre motivele lirice, puţine pot fi mai concludente pentru structura unui poet decât acele care îmbină într'un tot cele două mari puteri: iubirea şi moartea. Prin elementele multiple ale unei experienţe înrădăcinate în ce are mai profund fiinţa omenească, motivul iubitei moarte poate fi considerat ca o piatră de încercare. Este cu atât mai potrivit cu cât numeroase poezii din complexul acesta se oferă dela sine comparaţiei, bunăoară acea urigisită *Mortua est*, după un critic recent, o necropolă de atitudini romantice.

Tocmai în cadrul acesta, lirica d-lui Arghezi ne oferă o poezie remarcabilă, — *Psalmul de taină*. A fost preţuită ca o poezie de rezistenţă. Dacă nu mă înşel, chiar şi autorul o priveşte ca atare. A distins-o şi prin titlu : dintre *Psalmi*, este singurul reliefat printr'un epitet.

Taina nu e prea complicată, începe să se desvălue dela prima lectură ; sânt două ritmuri de sentiment învrăjbite : unul de odă elegiacă, o lungă serie de cădelniţări în amintirea celei moarte şi, în final, o isbucnire de invectivă la adresa aceleeaşi, invitată să asculte din mormânt *neiertătorul meu blestem*. Original, poate chiar unic.

Atât de original, încât, nu numai la prima lectură, cineva ar putea chiar simţi un vertij de neverosimil.

Dar să nu măsurăm poezia cu cotul zilnic al verosimilului: ce nu e posibil pe lume şi mai ales în artă? Graţia divină şi libertatea poeziei sânt nemărginite. Ar fi cu atât mai absurd să clăteşti capul în faţa conţinutului, cu cât poezia aceasta este ruptă din însăşi inima noului *Testament* estetic al autorului :

Am luat ocara, şi torcând uşure
Am pus-o când să 'mbie, când să 'njure.

In definitiv, dacă avem în plastică un Ianus cu două capete şi în basm fata care cu un ochi râde şi cu altul plânge, dece n'am avea o poezie de discordanţă, în care iubita moartă să fie înfăşurată în splendide imagini cu mireasmă de acatist, pentru ca apoi să urmeze ocara blestemului neîndurat.

Dar cine recunoaşte libertatea neţărmuită a poeziei, nu a poeţilor, cu atât mai mult trebue să privească în faţă finalitatea libertăţii: problema valorii.

Alăturând *Psalmul de taină* de alte poezii pe tema iubitei moarte, sare în ochi, ca primă notă diferenţială, mulţimea imaginilor menite să fie purtătoarele amănuntelor biografice. Dar neputând găsi un centru de raliere a imaginilor şi nefiind posibilă înălţarea uneia la o semnificaţie de simbol, imaginile se înşiră în diagonală, procedeu frecvent al barocului. In forma aceasta, s'au putut alcătui alese creaţiuni de artă, Totul însă atârna de încordarea dintre deosebitele imagini şi de orizontul semnificaţiei lor. Altminteri, diagonala este mijlocul cel mai comod pentru a înşira aritmic şi marginal lucrurile cele mai felurite, până la eterogenitate.

A doua trăsătură a acestei poezii este hotărîta ei mărginire la lumea de aici ; în diagonala imaginilor, zădarnic ai căuta un orizont transcendent. Imaginea iniţială : *O, tu aceea de altădată, ce te-ai pierdut din drumul lumii,* parcă taie dela început orice atingere cu lumea de dincolo. Fireşte, forma de evocare, de apropiere, nu putea fi decât apostrofa.

Mai caracteristică decât apostrofa, care sta în natura motivului, este forma sintactică, o izbitoare îngrămădire de relative. Dacă adăogăm şi atributele eliptice, forma relativului este atotcovârşitoare.

Pentrucă este necesar să facem pipăită oricui structura unei poezii azi la modă, să ne fie îngăduită o sumară statistică. Ca termen

de comparaţie, alegem *Mortua est*, iar din literatura universală cunoscuta *A Silvia* de Leopardi, ambele pe tema iubitei moarte. Mărginindu-ne să indicăm numai frecvenţa propoziţiilor relative pure, constatăm că în cele 63 de versuri câte alcătuesc *A Silvia* de Leopardi, apar numai şase relative, dintre care cinci în primele două zeci şi două de versuri, deci ca elemente pregătitoare. In *Mortua est*, în 70 de versuri cu un număr mai mare de silabe, nu întâlneşti decât trei relative, niciodată în fruntea versului sau în funcţiuni esenţiale, aşa încât pot fi uşor înlocuite : *flori care cânt, dau în morminte ce-aşteaptă deschise*. Trecând acum la *Psalmul de taină*, el înfăţişează gustului de azi o îngrămădire de 22 de propoziţiuni relative şi nu în poziţii disparente, cele mai multe fiind cap de vers: *ce te-ai pierdut ; care mi-ai pus ; tu ce mi-ai pus ; pe care ; cu care ; şi care ;* etc.

Evident, diagonala acestei poezii este o adevărată cascadă de relative, cu atât mai izbitoare cu cât imaginile rostogolite în acest vad verbal împrumută ceva din dominanta frazelor, părând abreviaturi de relative.

Ne-ar duce prea departe să facem aici o caracterizare a frazeologiei acestui scriitor. S'ar vedea ce slab este aportul acestei sintaxe în care ceea ce domină sânt asociaţiile de idei şi de imagini şi nu voinţa de a le domina. Iar voluptăţile sintactice pe care le gustă unii s'ar vădi mai de grabă simpatii pentru o atitudine de frondă.

Faţă de aceste atât de îndoielnice inovaţii, se naşte întrebarea dacă, sub lauda libertăţii în artă şi a inovaţiilor de limbă, nu se ascunde o preferinţă pentru un anumit conţinut. —

Admiratorii laudă mai ales bogăţia, noutatea şi relieful imaginilor. Pentru a aşeza statuia d-lui Arghezi în inima Panteonului literaturii noastre, un critic îi dă, fireşte, ca piedestal caracterul „materializant»' al imaginilor, prin care poetul „creează o nouă artă poetică de reliefuri puternice". Şi nu este o întâmplare că cel dintâi izvor de documentare este chiar *Psalmul de taină*, întrecut numai de faimoasele *Blesteme*, de fapt o hibridă împerechere de byronism şi de verism al ulcerelor. Se pune astfel valoarea imaginilor d-lui Arghezi ca punctul cel mai rezistent al operei sale. Dar felul de a valorifica nu rămâne nici măcar acolo unde se situase Maiorescu, atunci când vorbea despre imagini. Lăudata „materializare" amin-

teşte ceva din „modernismul»' lui R. de Gourmont, de pildă, un modernism atât de perimat! Este un sensualism care bucuros ar semna vechiul dicton: „nimic nu este în intelect, care să nu fi fost în simţuri", fără să vadă că mai presus de materializarea imaginilor este poezia: nimic nu este în poezie, care să nu fi fost în simţuri, afară de însăşi poezia.

Este de mirare cât de puţin contact are critica aceasta, care ar vrea să fie modernistă, cu cele mai însemnate întrebări pe care. nu zic ştiinţa de azi, dar conştiinţa literară a vremii le frământă. Să discuţi cum se pune azi problema imaginilor, ar fi de prisos; iar să trimiţi la cei care aduc un plus faţă de codul Maiorescu, ar fi şi mai de prisos.

Chiar şi în literatura noastră, încă dela 1911, Duiliu Zamfirescu depăşeşte în sens modernist, felul tradiţional de a vedea, atunci când, în *Metafizica cuvintelor şi estetica literară*, formulează lapidar: „Nimic mai puţin dovedit, după părerea noastră, decât afirmaţiunea unor estetici, ca *sensibilizarea imaginilor* dă poezia". Aici vorbea simţul de artă superior al poetului. Iar dacă Duiliu Zamfirescu ar fi vrut să iscodească, ar fi constatat că era în aleasă companie: „părerea noastră" era nu numai a unora dintre cei mai aleşi creatori ai vremii, dar şi a unor cercetători de seamă. De atunci, vederile noi şi-au făcut drum. La noi d. Lucian Blaga ia, în *Geneza metaforei*, poziţie personală faţă de problemă, în bună cunoaştere a ceea ce s'a gândit mai de seamă asupra imaginilor.

De acord cu felul modern de a gândi, d. Blaga pune şi problema valorii acelor metafore lipsite de o semnificaţie ascunsă. „Unei astfel de metafore oricât de seducătoare, îi vom refuza din capul locului creditul". Dacă o imagine izolată poate fi astfel lovită de nulitate, oricât de strălucită ar părea, cu atât mai mult când este tăgăduită de însuşi ansamblul estetic pentru care a fost creată.

Valoarea imaginilor venind deci din ceva mai presus de „materializarea" lor, nu poate fi determinată impresionist, ci numai funcţional, încorporată într'o structură. Şi tocmai lăudatele imagini din *Psalmul de taină* al d-lui Arghezi sânt un prilej pentru a învedera cum un şireag de preţioase imagini intră în categoria celor care, lipsite de justificare, nu pot să aibă existenţă poetică.

Privind raportul dintre imagini şi tiparele sintactice în care sânt prinse, observăm în *Psalmul de taină* două grupări: acolo unde

abundă relativele, se îngrămădesc şi imaginile cu caracter de odă, de înălţare ; acolo unde apar sobru alte tipuri sintactice — şi e de subliniat că acestea sânt din lumea asprelor stringenţe : consecutive, finale şi cauzale — densitatea imaginilor scade, iar ritmul de odă cedează celui discordant de invectivă, imaginile devenind negative, de coborîre.

Tiparul numeroaselor relative este deci forma sintactică cerută de natura imaginilor. Sintactic și expresiv, aceste relative aparţin tipului asociativ curent, fiind departe de acea identificare cu absolutul, la care se înalţă relativa eminesciană. Astfel, arătata cascadă de relative este vadul în care se prăvălesc apele sclipitoare ale imaginilor, atât de abundente în *Psalmul de taină*, încât, după cum oferă entuziaştilor material de documentare, ne invită să facem un sondaj în natura şi valoarea lor.

In genere, imaginile mărginite la contururile externe — cele mai multe abreviaturi biografice — au o mai vie putere de întipărire decât acele în case s'ar putea întrevedea și un orizont transcedent.

In schimb, au ceva marginal, căci cu greu se organizează într'o imagine de ansamblu, din care să poţi cuprinde spaţiul și timpul poeziei.

Şi tocmai o astfel de imagine centrală ne interesează aici. In situaţia aceasta, ar fi preţioasă contribuţie să poţi indica precis motivul a cărui apariţie primară ar dezvălui dinamismul creativităţii. Dar, deşi scriitorul are motive să-şi zăvorească deopotrivă amintirile vieţii şi ale scrisului — „dacă este un rebus, rebus să rămâie" — sânt totuşi mijloace de a scoate la iveală ceva mai mult decât amănuntele : forma internă a spaţiului şi timpului estetic este aici contribuţie mai de preţ decât mărturisirile literare care ne lipsesc.

Deşi analiza formei n'are nevoie de un sprijin în afară de ea, totuşi, pentrucă este vorba de un caz controversat, mijloacele de control sânt binevenite. Cu privire la forma spaţiului şi timpului estetic este în amintitul articol *Vers şi poezie* din *Linia dreaptă* o pagină remarcabilă de mărturie. O citez pentrucă are multă analogie cu cea mai sintetică imagine din *Psalmul de taină*, unde, dacă imaginea are o îndoielnică valoare expresivă, are una caracteristică pentru axa poeziei.

Voind să arate printr'un exemplu cum se naşte fluidul creator, scriitorul evocă un peisaj al cărui centru, fireşte, este el. „...Te-aî

așezat pe un bolovan în singurătate: câțiva copaci, o turlă cam în fund, potecă curmezișă, coline, cerul". Treptat, peisajul se spiritualizează în sensul corespondențelor baudelairiene. Dar partea remarcabilă stă tocmai în forma de spațiu și timp. „In mijlocul acestei fenomenalități regulate cu compasul și totuși difuză, ideea în jurul căreia meditezi, se adăpostește în umbra dela spatele turlei, și spațiul de acolo până la tine — șerpuit printre arbori, semănături, bălării legănate — tremură. In ideea ta va rămânea și o senzație de legănare; într'însa va fi și: verde, cenușiu, crengi, bucăți de nori, soare depărtându-se. O altă turlă — uitată — o altă potecă, alte poteci — uitate și ele, dimpreună cu toate gândurile cu care le-ai străbătut — străbat urzeala aierului, se complică altor conture, prin afinități ciudate, prin țesături inexplicabile și imperceptibile, ca bariera unde se contrage ziua cu noaptea. Năzuințele, prieteniile, opiniuni părăsite sau recente, cunoștințele — decid boaba de rouă să lăcrimeze; și ea în chipu-i simbolic e poezia".

Cele citate aici departe de a reprezenta un caz unic, sânt forma unui proces sufletesc destul de frecvent, care a și fost studiat: gândirea „fantaziatoare" preconștientă. In stări de reverie, oricine poate să observe cum un impuls extern sau intern deșteaptă din subconștient șiruri întregi de amintiri care sânt curmate prin frâna unor impulsiuni sufletești de trezire, care sânt cu atât mai puternice cu cât corespund unor complexe mai adânc înrădăcinate. Ambele elemente ale acestui proces sânt de observat în mărturisirea mai sus citată. De o parte cărările multiplelor asociații, de altă parte un element eterogen: năzuințele, prieteniile, opiniunile. Acestea din urmă par ca o stavilă opusă șiragului asociativ al fanteziei.

Prin mărturisirea citată, se caracterizează forma internă asociativă a fanteziei, capabilă de a primi discordanțe, dar nu și dinamica marilor conflicte, care totdeauna liberează. Această formă internă poat fi urmărită în multe din cele mai lăudate poezii ale d-lui Arghezi. Este și tiparul strofei celei mai sintetice din *Psalmul de taină*. Agentul extern, turla îndepărtată, este înlocuit aici printr'unul intern, iubita moartă, iar elementele externe: arbori, semănături, bălării, poteci, etc. sânt acum asociațiile din diagonala relativelor în cuprinsul cărora tremură amintirile:

Tu ce scrutezi, scoțându-ți sânii
  pe jumătate din veșminte
Ca să-i sărute focul gurii,
  cuprinși de mâni cu luare-aminte,

Pustia vremii, străbătută
de şoimi de scrum şi de nisip,
Cărora vântul le 'mprumută
o 'nfăţişare fără chip ;

Tu te-ai pierdut din drumul lumii
ca o săgeată fără ţintă
Şi frumuseţea ta făcută
pare-a fi fost ca să mă mintă.

Lăsând la o parte ultimele două versuri care, sintactic şi expresiv, sânt elemente de legătură, deci secundare, avem aici singura imagine sintetică. Aici deci se cere pipăită poezia în virtualităţile ei. Chiar şi faptul că ritmul de odă se închee aici, confirmă locul central al imaginii. Dar dovada hotărîtoare a caracterului ei stă în însuşi destinul estetic al poeziei : tot ce va ieşi din limitele acestei imagini va marca anularea poeziei ; tot ce va stărui prea mult va fi ornament, retorică.

Cu atât mai mult fragmentul acesta se cere adâncit ca valoare expresivă. Imaginea iubitei moarte domină aici întreaga existenţă. Timpul trecut fără ea este *pustia vremii*, iar toată experienţa străină de ea este concretizată în acea imagine remarcabilă : *pustia vremii, străbătută de şoimi de scrum şi de nisip*, timp cenuşiu şi amorf. Se vede aici puterea de a crea o imagine simbolică din discordanţa elementelor : *şoimii*, putere, autonomie şi avânt alcătuiţi din negaţiunea lor *scrum* şi *nisip*. Discordanţa nu se opreşte aici, vibrează şi în imaginea : *cărora vântul le 'mprumută* o *înfăţişare fără chip, vântul* fiind semnul eterogenului vrăjmaş, iar aşteptarea trezită prin cuvântul *înfăţişare* fiind tăgăduită prin negaţiunea ei : *fără chip*.

Dar pentrucă toate aceste sugestii de timp şi spaţiu sânt create pentru a înălţa icoana ei, care domină totul, asupra acestei părţi se cuvine să ne oprim, cu atât mai mult cu cât, atât plastic cât şi reprezentativ, această icoană a amintirii nu are relieful aşteptat la un poet lăudat tocmai pentru materializarea imaginilor. Imaginea acestei Venus apare aici *scoţându-şi sânii pe jumătate din veşminte Ca să-i sărute focul gurii, cuprinşi de mâini cu lare-aminte*. Omeneşte vorbind, imaginea poate să intereseze ; artistic însă, deşi ţi-o poţi uşor întruchipa, nu vorbeşte mult. Plastic, acel *pe jumătate din veşminte* este prea mult drămuire de cântar, pentru ca să aibă relief. Cineva însă ar putea obiecta că aici accentul nefiind de materializare, *pe jumătate* marchează o opoziţie între nedeplinătate şi pasionatul *focul*

gurii. In contextul acesta, cuvântul compus *luare-aminte,* propriu ritualului, nu poate fi sinonim cu „atenție", ci vrea să sublinieze prețuirea. Astfel, imaginile privind-o pe ea au un caracter imnic, față de care scăderile și stângăciile plastice apar diminuate.

Dacă mai adaogi că întregul complex atârnă de relativa *tu ce scrutezi,* care are ceva puternic concentrat și de dominare, rămâne clar că această imagine sintetică, prin integrarea ei în spațiul și timpul lui, avea virtualități imnice. Și tocmai pentrucă aici ele nu sânt plastic realizate cu atât mai mult se cereau exprimate. Prin această celulă centrală, neputând încorpora o imagine care să spună simbolic destul, nu rămânea deschisă decât calea multiplicării imagini-
simbolic destul, nu rămânea deschisă decât calea multiplicării imaginilor menite să ridice într'adevăr amintirea iubitei pe piedestalul cerut de strofa aceasta. Neputând crea o imagine totalizantă, trebuia cu necesitatea să recurgă la acumularea de imagini periferice cu arătatul vad al relativelor.

Imaginile periferice sânt însă podoaba periferiei literaturilor.

In șiragul acesta, ușor se poate observa în toată desfășurarea poeziei jocul a două linii, care ar fi putut da o încordarea dinamică, dacă nu s'ar mărgini la o simplă înșirare, aici de evocare anecdotică, dincolo de aspect al esenții, fără altă ordine decât întâmplătorul.

Prin natura ei, prima imagine deschide șirul biografic, iar prin caracterul vecin cu slujba cununiei : *care mi-ai pus pe suflet fruntea și-ai luat într'însul locul mumii,* imprimă dela început ceva ca o atmosferă de imn religios, care va aduce după sine un întreg complex de imagini cu mireasmă biblică. Se desemnează dela început o atitudine eclectică, în care amănuntul sensual va sta alături cu încercarea de a pătrunde esența, byronismul alături de verism și imaginea simbolică alături de cea ștearsă, simplă legătură între elementele eterogene.

Comparația primă: *femee răspândită'n mine ca o mireasmă'ntr'o pădure,* este deosebit de fericită. Prin caracterul ei învăluitor, vorbește deodată și celei mai elementare funcțiuni, acelei de respirație, și insinuării olfactive. In același timp depășește aceste funcțiuni, sugerând o pătrundere elementară până în fibrele întregii făpturi.

Când însă treci în sfera de spiritualitate, comparația nu mai are pregnanța așteptată. Contextul vrând să exprime nestrămutata ei prezență în întreaga lui făptură, comparația *scrisă'n visare ca o slovă,* apasă pe continua ei actualitate în gând. Dar să încerce cine-

va să traducă într'o limbă străină, şi va pipăi ambiguitatea expresiei. In critică însă, este totdeauna preferabil să alegi interpretarea cea mai avantajoasă pentru poet. Ţin deci seamă de caracterul arhaic al cuvântului *slovă*, admit chiar că în el ar putea fi ceva de destin şi îl pun, dacă vreţi, alături de sugestiile pe care le-ar putea evoca un traducător prin cuvântul *rună*, în care stă şi ceva de putere magică. Mai ţin seamă şi de participiul *scrisă* care ar putea să sugereze ceva din scrisul destinului. Văzută astfel, imaginea n'ar mai avea înţelesul restrâns de monogramă întipărită în vis, ci ar căpăta un surplus de poezie: eşti înscrisă în gândul meu cu puterea magiei. Dar dacă imaginea aceasta are nevoie de atmosfera unei astfel de interpretări, în schimb imaginea următoare, metafora: *înfiptă'n trunchiul meu: săcure*, are o deosebită putere de întipărire. Convenţionala imagine a săgeţii înfiptă în victima amorului, este aici înoită şi potenţată prin expresia de viguroasă implântare, nestrămutată aderenţă. Iar *trunchiul meu*, dacă prin mărginirea vizuală a părţii care iese în relief, este o sinecdocă, prin asociaţia cu trunchiul copacului are ceva din pregnanţa metaforei.

Ultima imagine a primei strofe: *Tu ce mi-ai prins de cântec viaţa cu braţe strânse de grumaji Şi m'ai pornit ca să mi-o caut la tine'n palme şi'n obraji*, dacă ar fi să fie realizată plastic, ar da loc la duble interpretări: cine îmbrăţişează şi pe cine, etc. Dar nu o viziune plastică este aici esenţialul ci, pe linia imaginilor anterioare, e aici o formă nouă a acelei nedespărţite aderenţe a ei în toată fiinţa lui, după cum în visare şi în cântec.

Privită în total, strofa are chiar prin progresiunea sugestiilor biografice, dar mai ales prin accentul cald, ceva din spontaneitatea mişcărilor tinereşti.

Alta este fizionomia strofei a doua. Este fără îndoială un plus pe linia imnică şi, în total, arată o pătrundere mai adâncă în vieaţa de sentiment: până în atmosfera casnică şi, ceva mai mult, până la suferinţa acceptată, totul într'o atmosferă biblică. Şi nu s'ar putea spune că totul este aici numai sensualitate. Imaginile: *brăţară la mâna casnică a gândirii, să leagăn pruncul omenirii*, dar mai ales aceea atât de îndrăzneaţă: *pur trandafir bătut în cuie de diamant pe crucea mea*, spun lucruri care depăşesc cuvintele. Este o eroare să crezi că, urmând şirul unor astfel de imagini, le realizezi mintal aievea materializarea, ca şi cum le-ai inventaria. Acordurile de sentiment care le însoţesc, aceasta este realitatea. Când

deci citeşti versurile: *pur trandafir, bătut în cuie de diamant, pe crucea mea,* tocmai pentrucă elementele nu fac una cu concretul curent reprezentabil, deşteaptă acea atmosferă care le depăşeşte: pe crucea vieţii, suferinţa, acele cuie de diamant. este răscumpărată prin nepreţuitul ei. Reţinem că această imagine, evocând suferinţa legată de iubirea ei, o acceptă în ritm de odă. Până acolo merge această mişcare de preamărire, încât nu se dă înapoi nici dela hiperbola de gust îndoielnic propriu barocului: *şi care'n fiece mişcare pierzi cu-o petală câte-o stea.* După cum în strofa anterioară, tot astfel şi aici, încheierea este un crescendo imnic, de data aceasta pe linia de acceptare sensuală, care pare că găseşte o consfinţire în imaginile de stil biblic amintind *Cântarea cântărilor :*

Cămin al dorurilor mele,
    fântâna setii 'nvierşunate,
Pământ făgăduit de ceruri
    cu turme, umbră şi bucate.

Intrată pe făgaşul acesta de relative şi prescurtări de relative, strofa a treia, păstrând caracterul imnic, are imagini de-o calitate inferioară celor dinainte şi totodată eterogene. Este şi cea mai desvoltată, ceea ce nu surprinde, când observi eterogeneitatea ei. Alături de note byroniene se strecoară sarbede accente de înduioşare şi, în final, un ritm de elegie idilică.

Amestecul acesta era firesc să ceară mai multe versuri decât toate celelalte strofe. Introduse şi ele prin relativă, imaginile byroniene utilizează oşinuita metaforă *viaţa — val de mare,* subliniind-o prin evocarea vâltorilor şi a nopţii înconjurătoare. Dar deşi viaţa este *val* şi *talaz,* deşi complexul are atât accent de răzvrătire a elementelor, el se încheie printr'o notă minoră de ieftină înduioşare elegiacă: *Şi ai lăsat să rătăcească undele mele suferinde.* Iar dacă epitetul din *bolta'nsigurată* care apare şi în ediţia definitivă, nu este o eroare de tipar, atunci în eterogeneitatea imaginilor, care ar vrea să arate o frământare şi absenţa unui punct fix, se strecoară încă un element eterogen: *bolta 'nsigurată* arătând în contrast cu talazurile şi vârtejurile punctul fix al propriului orizont.

Acest complex al valurilor răsvrătite încheiat prin acordul de elegie s'ar zice că cere mai departe complementul mângâierii, ceea ce deschide portiţa pentru alt şir de imagini, unele interesante, altele frumoase privite în sine, adăogând notelor imnice un accent

de elegie vădit și prin întreita repetare: *unde sânt,* etc., care dă caracterul ultimei jumătăţi a strofei.

Un lucru este cert: în toate aceste elemente eterogene linia imnică de preamărire continuă. Ea este dominantă şi în penultima strofă, în care în tiparele relativelor, se mai strecoară imagini de preamărire: *Tu ce'nfiori pe şesuri plopii când treci, Şi prinzi de tot ce te 'ntâlneşte* o *plasă caldă de răcoare.* Oricât de frumoase, prea necesare nu erau aceste imagini. Nu mai puteau da un plus faţă de cele anterioare. Dar se vede că poetul a simţit nevoia unei imagini de echilibru pentru proporţiile strofei a patra, în care însă esenţialul era acea imagine, care se cerea sintetică, a spaţiului şi a timpului lui, dominat de amintirea ei. Toate elementele anterioare ale întregii poezii fiind înramări pentru această imagine, a cărei deficienţă am arătat-o, se face prin structura întregii poezii dovada că, în cadrul acestei imagini, stă elementul generator al poeziei. Iar când imaginea arătată a timpului se închee cu:

Tu te-ai pierdut din drumul lumii
ca o săgeată fără ţintă,

toate virtualităţile cuprinse în dinamica acestei imagini au fost desfăşurate în şirul străbătut de imagini marginale, aşa încât poezia se încheie în acest acord, totul fiind o imnică preamărire a celei care s'a pierdut ca o săgeată fără ţintă.

Dar deodată în final, în ultimile opt versuri, ritmul de odă imnică se frânge. Imaginile, continuând să fie remarcabile, anulează tot ce se ţesuse înainte. De data aceasta, ele au un răspicat caracter de motivare raţionalistă: *fiindcă n'ai putut răpune prin ură, destinul ce-ţi pândi făptura :*

Ridică-ţi din pământ urechea,
în ora nopţii, când te chem,
Ca să auzi, o! neuitată,
neiertătorul meu blestem.

Valul acesta de imprecaţie este atât de contrastant şi are atât de puţină aderenţă în imaginile anterioare, încât în conflictul acesta poezia, ca total, se anulează. Un cunoscător ar fi putut pipăi neautenticitatea din chiar felul cum se înşiră imaginile părţii întâia. Stilistic, toate acele imagini, oricât de strălucite, sânt un amestec baroc de litanie ca pentru Madona, alături de accente în felul *Cân-*

tării cântărilor, alături de accente de byronism şi de discordanţe baudelairiene, nu fără o doză de verism şi chiar de unele reminiscenţe directe sau în contrapunct din Alecsandri: *Tu care eşti pierdută*.

Nu ştiu dacă aceste două părţi : oda elegiacă şi blestemul, care se încaieră în final, vin din două poezii diferite, contaminate pentru a brava obişnuitul şi a încânta pe amatorii de acrobaţie barocă. Ceea ce este evident, este neautenticitatea acestei îmbinări. Tranziţii brusce şi contrastante, care anulează un întreg ritm anterior, se găsesc destul de des în poezie şi este evidentă netemeinicia rezervei lui Maiorescu, de pildă, faţă de tranziţia eminesciană *Plângi copilă?* Dar acolo acelaşi sentiment era actual în toată poezia: în fiecare vers de invective vibra iubirea. Dacă ar fi încetat iubirea sau dacă timpul ar fi potolit valurile, n'ar fi învinuit atât de vibrant; şi cum nimic nu e nou pe lume, nici chiar alăturarea blestemului de iubire, tot Eminescu, în poezia de despărţire *Te duci*, alătură cele două sentimente contopite în structura întregului:

Puteam numiri defăimătoare
In gândul meu să-ţi iscodesc,
Şi te uram cu 'nverşunare,
Te blestemam, căci te iubesc.

Aici vorbeşte pasiunea şi încă într'un moment de potenţare. Dar în blestemul arghezian ce vorbeşte? Te-ai aştepta ca în toate fibrele desfăşurării anterioare să fie conţinut blestemul. Dar nu-l găseşti virtual nicăeri. Pretutindeni, chiar şi suferinţa prin ea este acceptată imnic. Iar cele două perechi de versuri, care ar putea să pară un plan de rezonanţă pentru blestem: *şi ai lăsat să rătăcească undele mele suferinde*, apoi, către final: *şi frumuseţea ta făcută pare-a fi fost ca să mă mintă*, fac parte din meşteşugul celui care înfige pene în obezile roatei pentruca spiţele să nu mai tremure şi roata să se poată învârti.

Negăsind deci planul de rezonanţă al blestemului în însăşi desfăşurarea poeziei, de fapt negaţiunea lui, cu atât mai mult se cuvine să-l descifrăm din singura strofă de motivare:

Dar fiindcă n'ai putut răpune
    destinul ce-ţi pândi făptura
Şi n'ai ştiut a-l scoate 'n cale
    şi-a-i prăvăli de moarte, ura;

unde, întreaga strofă fiind dominată de inițialul: *fiindcă*, sare în ochi caracterul răspicat raționalist. N'am stărui asupra motivării dacă poetul n'ar fi făcut din ea însăși axa blestemului. In poezie, nevăzându-se de nicăieri de ce iubita trebuia să fie blestemată, este evident că strofa aceasta reprezintă o axă cu totul străină de rest. De aceea nici nu există conflict în această poezie. Ambele motive stau separate fără încordarea dintre ele, care ar putea să contopească ritmurile eterogene într'un tot autentic. Dacă iubita n'ar fi moartă, ai putea concepe o dinamică a încordării spre blestem. In cazul acesta, chiar și adaosul acela nefericit: frumusețea ta pare-a fi fost făcută ca *să mă mintă*, ar fi fost altceva decât o linie moartă. Dar pentrucă în toată partea imnică nicăieri nu se întrevede măcar vina minciunii, și această motivare cade.

Orice dinamică de conflict a celor două părți este exclusă pentrucă în situația dată totul e demult cristalizat în amintire, iubita fiind demult moartă.

De aceea se vede că blestemul s'a și oprit pe buze sau s'a vărsat într'alte manifestări. Altminteri, știm ce s'ar fi ales din acea *brățară la mâna casnică a gândirii;* ar fi trecut printr'aceleași categorii de imagini ca și ficații, măselele, unghiile, ca să numesc numai aceea ce se poate numi, ale acelei nu zic ale aceleeași *„jivine gingaș gânditoare“* din *Blesteme*, atât de admirate în numele modernismului.

Sânt și azi la noi esteticiani și critici care cred că rămâi în domeniul artei și al poeziei pure, etalând în imagini aspecte ulcerate ale vieții și orori. Verismul de mult perimat este socotit formă de viitor... Dar blestemul din *Psalmul de taină*, adresat iubitei moarte după ce amintirea ei fusese cădelnițată în ritm de odă elegiacă, nefiind realizat artistic, iese din sfera esteticului.

Se poate obiecta că omenește îmbinarea este totuși posibilă. Dar una este verosimilul vieții și alta este autenticul în artă. In viață, pe la marginea satelor noastre sau în căruțe pribege, poți întâlni reprezentanți tipici ai unui neam creștinat de curând; când unuia îi merge rău scoate icoana din casă, o batjocorește, o anină în intemperii și-o blestemă... Iar despre Sciți, dacă-mi aduc bine aminte, Herodot într'un fragment de papirus, amintește că își suduiau iubita chiar în transporturile lor de iubire. Primitivismul acesta era poate o anticipație în viață, dar nu o justificare estetică a muzei cu formula: *când să'mbie, când să'njure*.

Estetic vorbind, sfera libertăţii rămâne nemărginită. Dar un blestem ca în *Psalmul de taină*, chiar când ar marca o întoarcere la primitivismul scitic, sau dacă psihanaliza l-ar lămuri ca o izbucnire de porniri înăbuşite, nefiind realizat, rămâne, în cazul cel mai bun, la periferia poeziei. Imaginile oricât de strălucite nu pot acoperi viciul iniţial al concepţiei. Estetic, ori partea întâia a poeziei furată de retorica imaginilor minte, ori minte partea a doua care, dusă de tendinţe de coborîre, anihilează restul.

Această discordanţă între „a îmbia" şi „a înjura", care aici nu se poate realiza artistic, arătând limitele imagismului, o formă la modă a retoricei, pune greaua întrebare a autenticităţii şi a valorii imaginilor. In imaginile marilor poeţi, este şi altceva decât noutatea, strălucirea şi îndrăzneala tropilor înşiraţi ornamental ca într'o salbă. Formulei sensualiste a lui Théophile Gautier — preamărit în cercul Macedonski: poetul este „l'homme pour qui le monde extérieur existe", poezia adevărată îi opune întregirea unei alte formule prin care toate resorturile adânci ale sufletului colaborează în făurirea imaginilor.

Tâlc adânc are cuvântul lui Vico: „orice metaforă este un mit". Dacă imaginea nu are un caracter sintetic şi nu face una cu un aspect esenţial din destinul lumii, ea trece repede în categoria ornamentului periferic, gunoi de aruncat la periferia literaturilor. Iată de ce marii poeţii ai lumii n'au fost niciodată verişti şi nici reflexe ale pamfletului care cobora instinctiv. Instinctul plebeian al coborîrii în noroi şi acela iudaic al resentimentului, ambele aliate fireşti şi pornite, sub diferite măşti, fie să prăbuşească totul la nivelul primitivist, fie să mângâie imagini respingătoare, n'au creiat ceva durabil în poezia lumii şi nu pot deveni în nicio cultură temelie de viitor.

III. ASPECTUL SOCIOLOGIC

Descifrând dintr'un exemplu tipic caracterul şi valoarea poeziei d-lui Arghezi, privită nu în conţinutul ei, ci trăită ca poezie, am scos la iveală un tipar de retorică a imaginilor, care stăpâneşte totul, dela structura frazei până la accentele cele mai mărunte. Am mai constatat un caracter de discordanţă cerut de o tendinţă primordială: acea de coborîre chiar şi a imaginilor celor mai scumpe. Se poate obiecta că o singură poezie este prea puţin pentru a ca-

racteriza un poet, dar cine ar observa de aproape cele mai sus arătate, ar vedea că am căutat o adâncire în esenţialitate, nu în anecdotic, aşo încât întreaga structură artistică a poetului să iasă clar la iveală. Şi cum între motivele lirice este o înrudire ca şi între procedee, alte poezii ar putea arăta o schimbare de manieră, nu însă şi schimbarea esenţei sufleteşti. De altminteri, la o discuţie obiectivă, aş fi gata să arăt în toată această creaţiune şi caracterul marginal al imaginilor şi mărginirea poeziei.

Şi totuşi, poezia aceasta este astăzi ridicată pe scut ca o valoare dintre acele menite să rămână. In situaţia aceasta, neputând găsi în valoarea poeziei însăşi temeiurile largii ei popularităţi, se pune întrebarea dacă, atât prinosul de laude cât şi prisosul de învinuiri, n'au alt izvor decât acela al valorii de artă şi anume în chiar anumitele preferinţi faţă de arătatul conţinut. Redusele argumente ale entuziaştilor scoase din însăşi poezia argheziană privită estetic, deşteaptă dela început întrebarea dacă în această admiraţie nemăsurată nu stă simpatia firească pentru o anumită atitudine în care se recunosc admiratorii. Dacă aşa este, atunci, în perspectiva istoriei literare supravalorificarea d-lui Arghezi nu vine din preocuparea de artă pură, cum se afirmă, ci, sub lauda libertăţii în artă şi a inovaţiilor de formă, se ascunde înclinarea pentru un anumit conţinut. Astfel, sgomotoasele discuţii actuale sânt o simplă faţă de gust a crizei sociale, aceasta provenită din răsturnarea păturilor şi valorilor sociale, cele vechi fiind doborîte, cele noi zăbovind să apară. In astfel de vremi, nu este de mirare că poetul zilei reprezintă nu tipul consolidatului, ci tipul destrămării. Discordanţa, care tinde totdeauna să coboare, nu conflictul, care tinde în sus, este forma de artă care încântă. In situaţia aceasta, este firesc ca o parte din generaţia de azi, având nevoie de un steag pentru un anumit conţinut al destrămării, preface în stindard năframa argheziană, destrămare şi discordanţă.

Astfel, sântem nevoiţi să strămutăm critica din domeniul pur poetic, pe teren sociologic. Pentrucă în corul de laude nu valoarea de artă, ci conţinutul hotărăşte, *fenomenul Arghezi devine un interesant fenomen social.*

Mai întâi, atunci când se face mare caz de „universul liric" al acestui scriitor, e de amintit că orice poet de talent, dacă nu este prea monocord, îşi are universul lui, ca orice om. De altă parte, atunci când e tăgăduit în bloc pentru învinuiri de imoralitate, detractorii pun şi ei accentul pe conţinut. Este aici însă un teren

foarte alunecos, pentrucă alături de aspecte de respingător verism, de tipul lui Octave Mirbeau, la care se pare că a ucenicit, sânt în scrisul acestui poet şi altele cărora nu li se poate tăgădui o evidentă valoare morală. Nu cunosc măsură mai sigură pentru instinctul moral al cuiva decât atitudinea lui faţă de copil. Aici stau temeliile veşnice ale oricărei vieţi sociale şi tocmai aici d-l Arghezi a adus un remarcabil plus în literatura noastră. In ameţeala destrămării proletare, toate s'au putut destrăma afară de acest primordial instinct. I se va ierta mult pentru aceasta. Poate fi acuzat, dar nu şi osândit pentru imoralitatè scriitorul care a dăruit atâtea pagini de talent poeziei copilului. Aspectul acesta este în concordanţă cu strucura lui proletară. Prin însăşi străvechea definiţie romană, vădită chiar în originea cuvântului, proletarul este acela care servea statului numai prin copii. In faţa copilului, pornirile de instinctivă coborîre s'au oprit, ca şi înclinarea către eclectismul livresc.

Aspectul social fiind mai larg decât cel etic, rămâne să vedem prin ce trăsături anume scrisul d-lui Arghezi devine reprezentativ pentru actuala noastră fază socială.

Poezia *Testament*, din fruntea volumului, alcătuită şi ea în diagonală de imagini care fac să tremure timpul dela străbunii lui până la copil, mărturiseşte clar poziţia socială a întregei poezii argheziene. Este poziţia proletarului care se simte ieşit la lumina conştiinţei şi, în vârful ramurei crescută din obscuritate, dă ca *un ciorchin de negi, rodul durerii de vecii întregi*. Opoziţia dintre imaginea aceasta a negilor şi cea următoare, a Domniţei care, întinsă leneşă pe canapea, sufere citind cartea, pregăteşte acordul mărturisirii finale : Domnul citeşte cartea robului

Făr'a cunoaşte că'n adâncul ei
Zace mânia bunilor mei.

Acest accent final dacă este cel mai cuprinzător, nu este şi cel mai revelator al poeziei. O serie întreagă de imagini duc la o continuă coborîre a valorilor opuse. Relevez numai imaginea şi de ocară şi de cruzime a stăpânului care, ascultând vioara, a jucat *ca un ţap înjunghiat*. Iar pentru cine străbate neprevenit tot scrisul d-lui Arghezi, dominanta caracterului proletar iese clar la iveală fiind însăşi axa creaţiunii. Şi tocmai despre aceasta admiratorii săi nu spun un cuvânt.

Ar fi să cădem în erorile criticii de conţinut, împotriva căreia ne ridicăm, dacă am tăgădui îndreptăţirea firească a oricărei forme de poezie socială. Ca tot ce e omenesc, socialul se cere oglindit în artă, cu aceeaşi legitimitate cu care orice generaţie este datoare să îşi exprime unicitatea poziţiilor ei. Când în balada poporană din sfera haiducească stăpânul Domnitor este coborît la figura caricată a lui Ştefăniţă din balada *Mihului*, această formă a poziţiei sociale este tot atât de legitimă ca şi aceea în care atâţi eroi populari sânt înălţaţi pe un piedestal de admiraţie. Dar să observe cineva cum în astfel de plăsmuiri instictul de coborîre face una cu instinctul de ridicare a altor valori. Ca să mă mărginesc numai la exemplul dat, pe piedestalul surpat al voevodului pigmeu, se înalţă figura haiducului erou, cu isteţimea, tactul şi bărbăţia lui.

Nu vreau prin această alăturare să cer poziţiei moderne să se mlădieze altor forme, străine de ea. Vreau numai să relevez că, în chip firesc, complementul scoborîrii cere cu necesitate afirmarea unei alte valori. Chiar şi în acest *Testament* al d-lui Arghezi, batjocurii din imaginea stăpânului care a jucat *ca un ţap înjunghiat*, i se opune o nouă valoare: *Din mucegaiuri, bube şi noroi Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi*, de fapt o înfruntare proprie destrămării.

Cu totul remarcabilă este în acest *Testament* poziţia eului: nu mai vorbeşte aici, ca în poezii de altă manieră, individualitatea afirmată până la singularizare, ci resortul mâniei este contopit într'un resentiment larg, care cuprinde solidar întregul şir al generaţiilor. Fără îndoială, dacă aici ar fi fost vorba numai de mânia *mea*, efectul şi semnificaţia ar fi ieşit diminuate. Această solidarizare a sentimentului individual cu acela al tuturor înaintaşilor: *robi, străbuni, buni, bătrâni* — aminteşte vocabular şi chiar imagini sămănătoriste ca *robi ai gliei*. Deosebirea stă aici în directiva şi semnificaţia imaginilor. Pe când sămănătorismul censura adesea realitatea în sens idealizant, imaginile argheziene, atât de lăudate, cad în extremitatea cealaltă, privind şi ele parţial numai un aspect al lumii. Astfel se creează discordanţa menită să coboare de pe piedestal chiar şi valorile cele mai scumpe, ca însăşi amintirea iubitei. Artistic vorbind, idealizării sămănătoriste îi urmează deformarea care tinde în jos a arghezianismului. Tipului de scriitor tendenţios idealist, îi urmează tipul destrămatului. Aceasta găseşte un firesc răsunet în deprinderile scitice ale unei părţi din public pentru care orice disciplină este odioasă, — ca orice autoritate. —

Speranţa care s'ar fi putut pune la un moment dat în d-l Ar-

ghezi pentru realizarea unei creaţiuni de sinteză, s'a dovedit iluzorie prin acea tendinţă de coborîre instinctivă. In loc de sinteză, ne stă înainte un eclectism în care tendinţa proletariană de tipar colectiv se încaieră cu singularizările şi cu şirul modelor literare.

Teoretic, orice poet reprezintă o specializare a sensibilităţii. Chiar atunci când, cum e cazul poeziei curat proletare, ea e reprezentativă pentru o colectivitate. Dar sânt unele specializări ale sensibilităţii care duc la o poezie înaltă şi durabilă, pe când altele duc la o îngustare deformantă şi trecătoare a imaginii omeneşti. Este cazul tipului de poezie a destrămării. Dar tocmai pentrucă o astfel de poezie este reflexul unor trecătoare dezechilibrări sociale, vremelnicia ei este plătită cu zgomotoase aderenţe de către acea parte din public, care se recunoaşte în ea.

Vremea postbelică este un teren de cultură deosebit de prielnic pentru răspândirea tipului de destrămare. Toată literatura românească modernă a fost creaţiunea clasei româneşti de mijloc. Eminescu n'ar fi fost ceea ce rămâne, dacă n'ar fi fost feciorul de timpuriu îndrumat spre învăţătură al unui proprietar rural de 300 de fălci moldoveneşti. Clasa noastră de mijloc consolidată după 1830, prin intrarea în circulaţia economică modernă, putea da din când în când exemplare de elită care să poată privi desinteresat lumea. Nu era ceea ce se chiamă o cultură aristocratică, dar aveam, cu toate scăderile inerente începutului, o mişcare literară care nu se opunea instinctiv cerinţelor fundamentale de ordine şi de echilibru ale sufletului omenesc. Chiar şi când apărea un scriitor cu evidente elemente de discordanţă, de tipul lui C a r a g i a l e, el îşi supunea creaţiunile unei disciplinate şi nobile voinţi de a plăsmui. Arma proletariană a deformării nu se cobora la pamflet şi dincolo de toate tipurile ridiculizate şi coborîte de Caragiale, se vede totdeauna orizontul unei înalte concepţii de umanitate. Se vede astfel că, în deplină libertate a creaţiunii, poţi spune orice, fără să jigneşti resorturile profunde ale fiinţei normale omeneşti.

Dar după război se săvârşeşte cunoscuta dislocare a păturilor sociale. Tot ceea ce era pozitiv s'a prăbuşit, fără ca în loc să se creeze o echivalenţă autohtonă de noi suporturi ale culturii.

Burghezia noastră, atât cât se putuse înjgheba, privea, ca orice burghezie, instinctiv în sus. De aceea a fost posibil junimismul şi sămănătorismul a găsit atâtea aderenţe. Şi tot ca o înălţare a fost concepută şi mişcarea incipientă a modernismului.

Făcând analiza structurii noastre sociale de azi, morfologia ei

arată prea puţine elemente destul de solid aşezate pe pământ, pentru ca să poată privi şi interpreta viaţa sub toate aspectele ei înalte. Oriunde ai face azi un sondaj, vei întâlni tipul sufletesc al destrămatului. In această morfologie socială, nu este deci de mirare încercarea de a supravalorifica poezia d-lui Arghezi. Ar fi fost de mirare contrariul. Observaţi, de pildă, ce puţin contează azi încercarea de a crea pe largul fundament al clasicismului creştin. tipul contrariu: al poetului consolidat sufleteşte. Pe când d-l Arghezi circulă şi dă prilej la nesfârşite discuţii, d-l Gala Galaction, un reprezentant neasemănat mai de valoare al aceleiaşi generaţii, se strecoară inactual.

In situaţia aceasta, mai rămâne în picioare o pătură a burgheziei, acea pe care d-l H. Sanielevici o înfăţişa ca fiind menită să devie însăşi burghezia românească. Consolidată economiceşte şi ridicându-se pe ruinele vechilor pături orăşeneşti şi rurale, astăzi burghezia de origine semită vrea să-şi impună gustul şi în literatură. Dar pe când o parte din publicul autohton se apropie de tipul destrămării, burghezia semită reprezintă prin chiar structura ei esenţială un complex sufletesc deosebit de receptiv şi de entuziast pentru o poezie în al cărei adânc: *„zace mânia bunilor mei"*. De altfel, din toată literatura lumii, cel mai caracteristic reprezentant al tipului destrămării este H. Heine, care însă avea altă cultură, alt orizont şi un talent superior. Ca şi la d-l Arghezi, discordanţele lui vin când dintr'un rece gest de batjocură, când dintr'o scrâşnire. Refugiul în sensualitate este o firească urmare, ca şi necontenita oscilare a nivelului limbii.

Neputând găsi un punct fix nici într'o ideologie consolidată, nici într'o alipire de vreuna din valorile sociale ale culturii şi lăsându-se mânată de instinctul resentimentului, era firesc ca literatura destrămării să nu izbutească a crea largi simboluri în care să dezvăluie totalitar esenţa vieţii. De aceea, succesele acestui tip literar au venit totdeauna dintr'o vremelnică dispoziţie socială, nu dintr'o durabilă valoare estetică. Ironicii, scepticii, blazaţii, nihiliştii cugetului şi ai faptului care au foit în literatura germană după Heine, au fost repede trecuţi în camera de vechituri a istoriei literare. La un moment , moda verismului, azi perimată, a dat material acestor înclinări. Nu puţin a contribuit la succes procesul de desagregare sufletească a burgheziei apusene.

Pe fondul social al spiritului de critică, fenomen general european, tendinţele de instinctivă coborîre şi-au găsit în generaţia po-

vestitorilor semiţi, ajunşi azi la plină maturitate, reprezentanţi din cei mai caracteristici. Ei zăbovesc cu plăcere în a coborî tot ceea ce ar putea sta pe un piedestal înalt. Reprezentant tipic este astăzi S t. Z w e i g. Cercetări asupra imaginilor acestui povestitor au scos la iveală caracterul instinctiv al imaginilor lui de coborîre. Lipsite de o înţelegere superioară omenească, ele nu pot îmbrăţişa decât un limitat aspect. Nu din această limitare iese scăderea acestui tip de artă, ci din intrusiunea unei tendinţe de resentiment.

Străbătând literatura narativă a scriitorilor noştri actuali de origine semită, aceleaşi trăsături ies la iveală însoţite de plăcerea de a zăbovi asupra aspectelor de devalorizare a vieţii. Era deci firesc ca din pătura aceasta să apară primii lampadofori ai noului Prometeu.

Supravalorificări ca acestea, frecvente în istoria literaturii, sânt caduce, ca şi fazele trecătoare ale gustului. Pe terenul imaginilor marginale, independent de valoarea lor izolată, am avut nevoie de un B o l i n t i n e a n u al destrămării şi l-am găsit. Sub masca poeziei pure, stătea nu o valoare durabilă de artă, ci preferinţele pentru un anumit conţinut.

Cultura şi gustul omenesc n'au rămas însă niciodată la formele destrămării. Iar eclectismul în stare să îmbrăţişeze pe rând moda atitudinilor şi concepţiilor celor mai învrăjbite, nu poate fi sinteza pe care o visăm. Oricare ar fi formele viitorului, el tinde cu necesitate spre consolidare, care totdeauna a însemnat totalitatea în concepţie, nu eclectism. Şi orice sinteză nouă care nesocoteşte cerinţele înalt-omenescului, fiind lipsită de imperativul disciplinei — nu extern, ci organic impusă — este iluzorie şi caducă.

O poezie a imaginilor marginale şi de instinctivă coborîre este tot atât de caducă, după cum caducă s'a dovedit poezia de tendenţioasă înălţare. O astfel de poezie se situează dela sine spre periferia literaturii.

In critică nu mai putem zăbovi la axa tradiţie-modernism care, dacă în 1910 îmi apărea ca o polaritate necesară, astăzi este inactuală şi cu mult depăşită de probleme noi. Şi modernism şi tradiţie au neapărată nevoie de valori de artă nedespărţite de esenţa omenescului. Şi tocmai astfel de valori şi această esenţă, în ceea ce au ele mai pur şi mai înalt, au rămas prea mult străine de preocupările culturii noastre contimporane şi de acelea ale valorificării critice. Nu este vorba aici de didacticismul totdeauna odios poeziei, ci de

acea înălţare prin artă în sfera etern-omenescului, fără de care orice formulă nouă se înneacă în vremelnicia singularizărilor.

Dacă fenomenul Arghezi poate avea un merit durabil, este pentrucă pare anume făcut pentru a ilustra şi prin exagerările creaţiunii şi printr'acelea ale criticii, necesitatea unor alte îndrumări.

Curenta critică ideologică a conţinutului s'a dovedit falimentară şi nu mai poate da un criteriu al valorii. A întemeia cu toate mijloacele moderne critica formei, concepută nu ca un formalism sec şi estetizant, dar ca singura posibilitate de a face pipăită esenţa poeziei văzută structural, este o imperioasă necesitate.

Ar fi deci timpul să se termine odată sgomotoasele supravalorificări ale „universului arghezian". Altminteri, când vezi luptele de Batracomiomahie ale criticii noastre de azi, care nu mai sfârşesc cu veşnicile apropieri laudative Eminescu-Arghezi, strivitoare pe orice teren, perseverenţa această îţi aminteşte o variantă a mitului lui Orfeu: urmându-şi un maestru al cimpoiului, croit parcă anume pe măsura ei, şoricimea entuziastă s'a înnecat.

PRIMELE PUBLICAŢII ALE INSTITUTULUI:

SERIA I.

Monografii

1. D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu* (sub tipar).
2. E. Dvoicenco, *Viaţa şi opera lui C. Stamati.*
3. D. Mazilu, *Diaconul Coresi.*
4. Nestor Camariano, *Primele încercări literare ale lui C. Negruzzi şi prototipurile lor greceşti.*
5. D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu.*
6. Ariadna Camariano, *Influenţa poeziei neogreceşti asupra celei româneşti.*
7. Ion-Horia Rădulescu, *Contribuţiuni la istoria teatrului din Muntenia (1833—1853).*
8. D. Popovici, *„Santa Cetate". Intre utopie şi poezie.*
9. D. Mazilu, *„Luceafărul" lui Eminescu* — Expresia gândirii, text critic şi vocabular.
10. G. C. Nicolescu, *Ideologia literară poporanistă.*
11. D. Caracostea, *Prolegomena argheziana.*

SERIA II.

Mărturisiri literare

1. O. Goga, *Fragmente autobiografice.*
2. L. Rebreanu, *Fragmente autobiografice.*

SERIA III.

Bibliografii

1. Barbu Theodorescu, *Bibliografia istorică şi literară a lui N. Iorga,* 1890—1934.
2. Barbu Theodorescu, *Bibliografia politică, socială şi economică a lui N. Iorga,* 1890 — 1934.

Tipografia „Bucovina" I. E. Torouţiu, Bucureşti

PREŢUL LEI 40—